A. v. HILDEBRAND

ZUM GEDÄCHTNIS

VERLAG G. D. W. CALLWEY, MÜNCHEN

ADOLF VON HILDEBRAND
ZUM GEDÄCHTNIS

Aber in den heiteren Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Träne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfre Gegenwehr.

In Adalbert Stifters „Nachsommer“ kommt jene prächtige Stelle vor, da Gustav, ein junger Mann, der im Hause eines feinsinnigen Kunstfreundes zu Gast ist, in einer blitzähnlichen Erleuchtung die stille Schönheit einer antiken Statue gewahrt, die in einer Nische des Treppenhauses aufgestellt, an der er täglich auf- und ab- und vorübergegangen war.

Erging es uns nicht allen so wie diesem Gustav? Oder haben wir, die wir im selben Hause unter einem Dache miteinander wohnten, etwa die Schönheit der Plastik oder gar ihr eigentümliches Wesen erkannt, bevor uns nicht ein „Erzieher“ darüber die Augen öffnete?

Mir selbst ist es so ergangen, als ich eines Tages mit einem Auftrag, über Hildebrands neueste Arbeit zu berichten, in seine Werkstätte trat. Ich hatte wie Gustav viel über Kunst gelesen und gehört, war täglich damit umgegangen, ohne eigentlich gesehen zu haben, was so köstlich ist.

Da mit einem Male enthüllte sich mir wie ein Blitz aus tiefen leuchtenden Augen die Seele der Plastik in ihrer reinen keuschen Schöne. Statuen und Bildnisköpfe sah ich vor mir, wie sie nur unter dem ewig heiteren Himmel in der Sonne Homers, die den parischen Marmor erglühen machte, erstanden. Ich stand wie geblendet von diesem Lichte im ätherhellen Tag der reinen Plastik.

Aus dem Rembrandtschen Helldunkel des nordischen Himmels, wo die Gestalt immer und ewig den nebligen malerischen Kontur hat und sich kaum je einmal loslöst von dieser alles um- und einhüllenden Atmosphäre, gewöhnen sich unsere Augen nur schwer an das helle klare Firnlicht, in dem die reinen Formen in die Erscheinung treten. Der nordische faustische Mensch mit der unstillbaren Sehnsucht nach Helena im Herzen, erschrickt fast, wenn er einmal mit antiken Augen ihr Bild schauen soll. In jener wundervollen Marmorstatue der Luna, die damals in Hildebrands Werkstätte stand, wehte auch ein Hauch antiker Schönheit, zugleich aber auch etwas von dem magischen Lichte Lionardos. Es war nicht allein Helena, sondern auch Mona Lisa. In Hildebrands Kunst ward es Ereignis. In ihr erfüllte sich wirklich der faustische Traum: er sah Helena nicht in dem phantastischen Lichte klassizistischer Walpurgisnacht, sondern in der Klarheit und Heiterkeit des olym-

pischen Tages. Ein spätgeborener antiker Mensch stillte er jene Sehnsucht, die alle Poeten und Künstler seit Winkelmann das Land der Griechen mit der Seele suchen ließ. Aber sein Genius verzehrte sich nicht in platonischer Liebe zur Antike, sondern erzeugte in legitimer Ehe mit ihr unsterbliche Kinder, schön und herrlich wie sie selber. Und bei all dem geschah noch das Wunderbare, daß er, der durch die Antike hindurch auch noch durch die Renaissance gehen mußte, trotz Parthenon und Michelangelo noch etwas Eigenes in der Plastik zu sagen hatte, daß er bei so viel Aufnahme fremden Kunstgutes doch am Ende ganz Hildebrand blieb. Es mußten in ihm Ureigenschaften und Elemente des künstlerischen Schaffens lebendig wirksam sein.

Betrachtet man sein Schaffen und sein Werk daraufhin, so will es uns scheinen, als wären es vor allem zwei solcher Grundelemente, die in ihm immer wieder neue Verbindungen eingingen und ihm in immer wieder neuer, anderer Gestalt erschienen: das dionysische und apollinische Element. — Das erstere trat schon frühe in seiner urursprünglichen naiven Natur hervor. Isolde Kurz erzählt davon in ihren Florentiner Erinnerungen. Ihr erschien San Francesco, wo sie Hildebrand zuerst begegnete, wie eine glückliche Insel — als täte man einen Blick ins goldene Zeitalter, denn neben hoher Kultur hatte dort alles ein primitives Gepräge. „Ein von Natur bevorzugtes Menschenpaar noch in der Blüte des Lebens, von einer jährlich noch wachsenden Puttenschar umgeben, ein herrliches, durch Federvieh und Vierfüßler belebtes Landgut, das der einfachen, aber erlesenen Tafel seine Früchte und Blumen lieferte, und ein außerweltlicher, außerzeitlicher Geist, der in diesem Asyl des Glückes und Friedens wehte.“ Nun das andere: es wehte aber auch eine scharf bewegte geistige Luft bei Hildebrand. „Schwerlich wird man wieder einen schaffenden Geist von solcher Stärke finden, der in so verschwenderischer Weise den Personen seines Umgangs sich selber gibt — das heißt seine innere Stellung zu allem Sichtbaren und Unsichtbaren, wie es Hildebrand in seiner Jugend tat. Unablässig schüttelte er sein Gold von sich, wie die Irrlichter in Goethes Märchen, aber ohne jemals dünner zu werden. Nie hatte er einen Gedanken auf Lager, alles war Erzeugnis des Augenblicks: man sah ihn denken, ein Phänomen, das ich an niemand sonst beobachtet habe.“

Und nun wiederum das Dionysische: „Sah man ihn im Atelier an der Arbeit, so hatte man sein anderes, sein unbewußtes Ich vor Augen. Da hörte man keinen Tiefsinn mehr aus seinem Munde, er redete mit sich selber oder mit der Figur, sang und lachte vor sich hin, daß ein Fremder geglaubt hätte, er wäre voll süßen Weins. Störungen gab es für diesen Glücklichsten aller Sterblichen nicht; kein stimmungraubendes Element drang in seine Werkstatt, jede Stunde war gleichwertig und voll Eingebung. Immer spiegelte sich das Naturell des Künstlers in seinem Werke, irgendwie schimmerte etwas vom ersten Menschen durch: das Triebmäßige, Ursprüngliche in der menschlichen Natur....“

So lagen im jungen Hildebrand die beiden Ureigenschaften des Künstlers, sein wacher, heller, klarer Geist mit dem sonnenhaften Auge, und das im eigenen Körpergefühl schwelgende Temperament zu harmonischer Auswirkung vereint beieinander. Dazu kamen noch Gaben hoher Kultur, ein erlesenes Stilgefühl und feinster Geschmack, um das möglich zu machen, was Hildebrand später schuf.

Sein oft überschäumendes dionysisches Lebensgefühl tritt in seiner Kunst, nicht etwa wie manchmal bei Rodin störend hervor, es hemmt ihm nie den freien Flug seiner Phantasie, er hatte es vielmehr allzeit sicher in der Hand und bändigte es zur Form.

Seine faustische Natur drängte ihn immer mehr zur Erkenntnis, den tieferen Zusammenhängen des künstlerischen Schaffens nachzuspüren, aber er ließ ihr nur so weit Raum, bis er in das Problem eingedrungen, es sich ihm erhellt und gelöst hatte. Mit Kant'scher Geistesklarheit dachte er die künstlerischen Gesetze und schuf in seinem Problem der Form den Grund- und Eckstein einer „Kritik der künstlerischen Vernunft“. Niemals gestattete er aber diesem Trieb Einlaß in seine schaffende, schöpferisch gestaltende Seele. Von keines Gedankens Blässe angekränkelt, gab er sich voll und ganz dem Eindrucke schöner Natur hin. Kein Gift verstandesmäßiger Erkenntnis versäuerte je die süße Milch solcher Empfindungen. In dieser Doppelnatur des Künstlers gab es durch Selbsterkenntnis und Selbstzucht errichtete strenge Grenzen und Schranken. Und nur dadurch war es möglich, daß er sein Lebenswerk, die Wiedergeburt der reinen Plastik, schaffen konnte.

Auf welches Gebiet unserer Kunst wir auch hinsehen mögen: Statue, Bildnis, Relief,

Brunnen, Denkmal, Architekturplastik, Medaille, er hat überall den Grund zu neuerer vertiefterer, richtigerer Anschauung und Auffassung gelegt, jedes dieser Gebiete bereicherte er mit vorbildlichen herrlichen Werken. Schon seine ersten Plastiken, mit denen er 1873 auf der Wiener Ausstellung hervortrat, der schlafende Hirtenknabe und der aus einer Schale trinkende Jüngling, erschienen als reine Offenbarungen der Natur. Und das in einer Mit- und Umwelt, die von jenem paradiesischen Zustande solch reinen Menschentums soweit als möglich entfernt war.

Von 1873 bis 83 lebte Hildebrand ganz zurückgezogen von der Außenwelt seiner Kunst. Und als nächste Offenbarungen seines nunmehr reif gewordenen Könnens erschien neben vielen anderen Werken jene Statue eines nackten jungen Mannes, die grundlegend für die Auffassung der modernen Plastik geworden ist. Eine Statue, nichts weiter! Aber eine Figur, in der das Grundmotiv der antiken statuarischen Ruhe und Einzelheit der menschlichen Gestalt um einen neuen Typ bereichert worden ist. Denn nicht mehr das alte Motiv, Stand- und Spielbein, wurde darin variiert, sondern das Bild des aufrecht auf beiden Beinen fest stehenden und ruhenden Menschen, so klar und drastisch vor Augen gestellt, daß man es in jeder Naturgeschichte des Menschen zeigen sollte. Das wertvolle Neue daran war, daß diese Figur nicht, wie es sonst in dieser naturalistischen Periode der Bildnerei üblich, stückweise nach dem Modell aufgebaut und stillebenartig mit hübsch modellierten Details zusammengeflickt, sondern daß der Körper als eine organische plastische Einheit gesehen und dargestellt war. Etwas so unerhört Neues, daß es auf die kritischen und unkritischen Gemüter jener Zeit eine geradezu panische Wirkung ausübte. Aller Fortschritt in der Statuarbildnerei seitdem rührt von jener Statue her.

Nicht weniger überraschend offenbarte sich Hildebrands Plastik im Bildnis. Auch dieses stand im Naturalismus jener Tage in völliger Abhängigkeit von der Photographie und vom malerischen Impressionismus. Der Kopf galt dem Maler überhaupt nur als Träger von farbigen Erscheinungen, Licht- und Schattenreflexen. Auch die Bildhauer sahen in ihm nicht mehr und nicht weniger als eine für die Modellierung günstige, stofflich interessante Oberfläche von Haut und Haaren.

Hildebrand ging auch hier wieder von der Ganzheit der Erscheinung, von dem Natursein aus und suchte das Bleibende im Wechsel, das plastische Sein vom bloßen malerischen Schein zu trennen.

Seine, das individuelle Leben der Form, wie den tektonischen Bau des Kopfes mit Holbeinscher Schärfe und Prägnanz treffende Charakterisierung, betonte daher nicht so sehr wie Rodin das Malerische als vielmehr das Typische, Individuelle in tektonisch gefestigten Formen.

Beispiele dafür sind seine bekannten Bildnisbüsten des Herzog Karl Theodor in Bayern, Pettenkofers, des Dichters Otto Ludwig und viele andere.

Wie mit der Büste, so hielt er es auch mit dem Bildnisrelief, wobei er noch mehr das Typische hervorhob und gleicherweise das Physiognomische in epigrammatischer Schlagkraft und Kürze ausprägte. Ein klassisches Beispiel dafür bietet die bekannte Bismarck-Medaille. Hildebrand konnte aber auch wie nur ein ganz großer Künstler im Bildnis das eigentümliche individuelle Leben, die Dämonie des Naturwesens als unmittelbar gegenwärtig empfinden.

Mancher seiner Frauenköpfe, wie der Bavaria genannte auf einer der letzten Münchener Ausstellungen im Glaspalast und die Marmorbüste in der bayer. Staatssammlung umschwebt es wie Lionardos Mona Lisa und Michelangelos Gestalten.

Solche lyrische Stimmung weht den Beschauer auch oft aus seinen herrlichen Reliefs an, die wie eine in verklärtem Lichte oder in südlicher Sonne und Lebensfülle geschaute Gestaltenwelt anmuten. Gerne zeigt er darin wie Marées den Menschen im ursprünglichen Zustande, im trauten kindlichen Verkehr mit der Mutter Natur. Solche intuitiv geschaute Natur im Relief unmittelbar aus dem Stein erstehen zu sehen, hatte einen eigenen Reiz. Man verspürte dann etwas von jener Schöpferlust und jenem Zauber, der den Steinbildhauer Hildebrand gefangen hielt, wenn er solche Gebilde frei aus dem Steinblock meißelte und mit dem Material und der Form rang, um seinem innersten künstlerischen Gesicht den vollendetsten Ausdruck zu geben.

Wie in ihm dabei oft plötzlich intuitives Erfassen und spontanes Handeln eins wurden, erfuhren zu ihrem größten Staunen auch einmal seine Mitarbeiter bei der Ausführung des Wittelsbacher Brunnens in München. Bei dieser Arbeit lag ihm als eine ihn immer noch nicht befriedigende

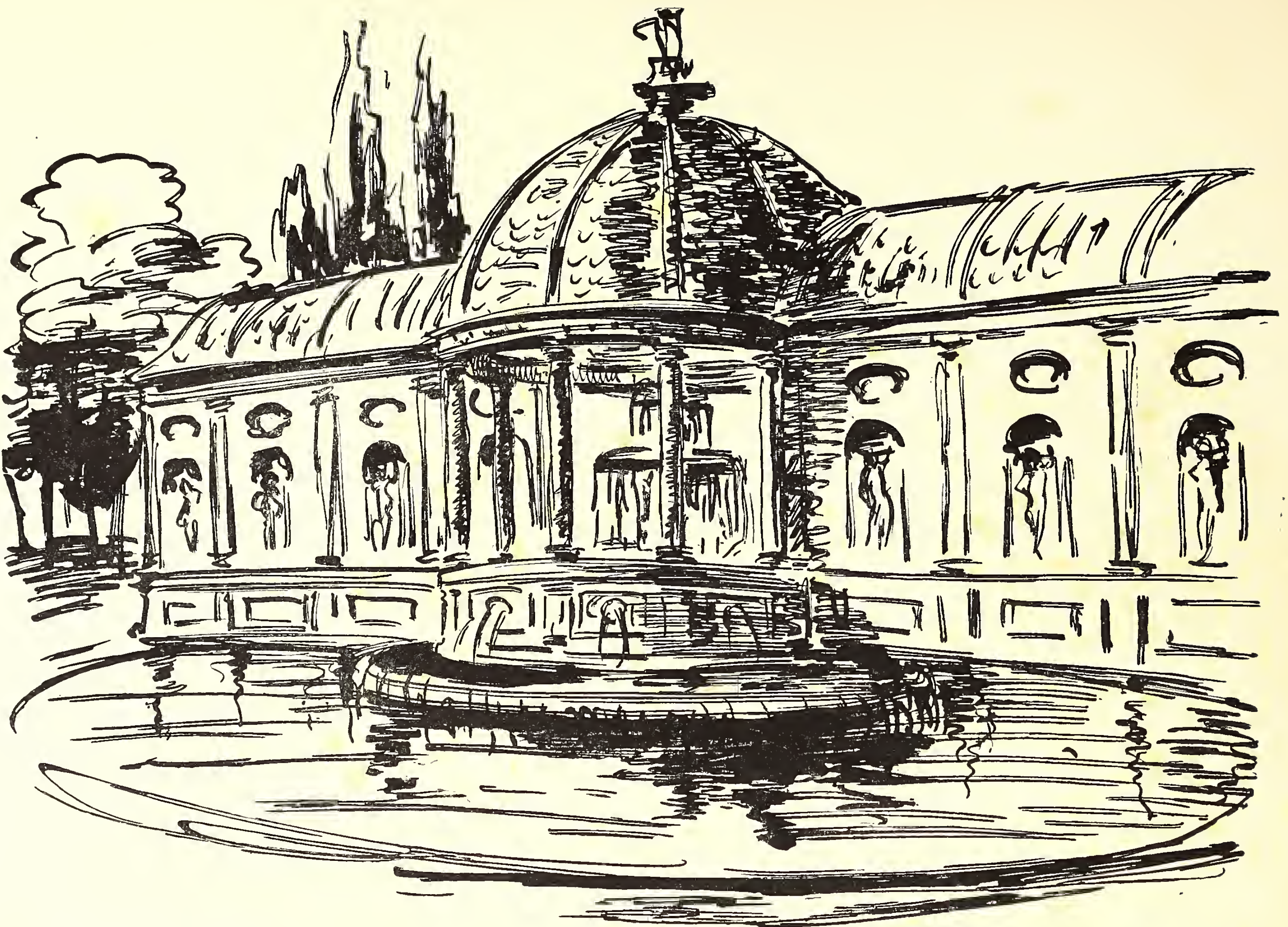
Lösung die Gruppe des Reiters im Sinn. Als er wieder einmal von Starnberg, wo er damals wohnte, auf den Münchener Werkplatz fuhr, kam es ihn an, daß er dem Reiter eine ganz andere Bewegung geben müsse, als er sie im Modell vorgezeichnet hatte. Nun war aber die Arbeit im Stein schon im Gange. In der Werkstätte angekommen, komponierte er die Gruppe im Steinblock völlig um. Und das kühne Unternehmen gelang. Auch ein Fingerzeig auf das eminente Können des Steinbildhauers Hildebrand, der in solchen Augenblicken das „Terribile“ des Michelangelo verspürte. Den ganzen Reiz und Zauber ursprünglicher Steinarbeit aus dem Block gewahrt ein kundiges Auge bei der Betrachtung des „Dionysos“ benannten Reliefs, das als typisches Beispiel angeführt werden könnte.

Bei all diesen Gebilden überrascht nicht so sehr das rein Formale als der Ausdruck an sich. Form erschien Hildebrand nie als Selbstzweck, sondern immer nur als Mittel, innerlichstem Erleben Ausdruck zu geben. Wie ein Grieche scheute er dabei vor jedem zu leidenschaftlichen Ausdrucke zurück; das Gefühl für Maß und Würde hat ihn in der Plastik keinen Augenblick verlassen. Er sah in ihr keine dionysische, sondern eine apollinische Kunst. Das spricht sich mit vollster Deutlichkeit aus in seinen architektonisch plastischen Schöpfungen. Das Problem Architektur hat er leidenschaftlich geliebt. Eine Unzahl architektonischer Entwürfe, Gedanken und Ideen sind in Schränken und Modellen vergraben; eingesargte Hoffnungen, die sich nicht erfüllten! Wo sie aber auferstanden, wie in seinen großartigen Brunnenschöpfungen, zeigt sich in ihnen die feinste Mischung jener beiden Urelemente seiner Kunst. Am Beispiel des Wittelsbacher Brunnens in München wird dies sogleich deutlich vor Augen gestellt. In der Gestaltung dieses Brunnens offenbart sich zunächst das feinste architektonische Kalkül in der Benützung der örtlichen Situation mit ihrer räumlichen Bedingtheit und Wirkung. Der Brunnen erscheint wie aus dem gegebenen Terrain hervorgewachsen; er vermittelt in seiner architektonischen Form, gestaltetem und gebildetem Stein und Fels aufs glücklichste den Übergang vom gebauten Platze zu natürlicher Anlage; — er gibt durch seine Gestalt dem Platz erst eine bestimmte Ansicht und ein eigenes Gesicht. Die Plastik daran erweitert diese Vorstellungen und stellt den Sinn des Brunnens, die mannigfachen Beziehungen zwischen Mensch und Wasser her. In dem ideellen und doch so real gefaßten architektonischen Bilde wirkt sichtbar der apollinische Geist des Künstlers, während in den dämonischen Masken der Naturwesen, in dem Behagen der im Wasser lebenden und dem Wasser nahestehenden Menschen- und Tierwelt, dionysische Lebens- und Daseinsfreude Ausdruck gewinnt. Man sollte meinen, solche Schöpfungen mitten ins Leben gestellt, mit von intensivstem Leben zeugenden Gestalten, müßten alle Welt bezwingen und Hildebrands Plastik zu einer populären Kunst gemacht haben. Zum Teil ist dies auch bei dem Brunnen der Fall. Er ist wie keine andere Schöpfung Hildebrands populär geworden. Die feinsten, geistigen Ingredienzien seiner Kunst aber werden immer nur von wenigen genossen und verstanden werden. Es liegt dies nicht an den Werken, sondern am Charakter der Plastik überhaupt und an dem Verhältnis der nordischen Menschen zu dieser Kunst.

Die großen Meister sind darin selten. Und wie ein seltenes Phänomen am nordischen Kunsthimmel mußte es anmuten, daß noch einmal in unserer Zeit ein so heller Stern erglänzte, wie er sonst nur am südlichen Himmel auftaucht.

Er ist nicht erloschen, sondern leuchtet weiter in seinem Glanze, in seinem Werke und in seinem Geiste, den er der deutschen Plastik eingegeben hat. Kein Meister unserer Zeit hat so wie Hildebrand in die Tiefe und in die Breite gewirkt, war so wie er zum Meister und Führer berufen, hat unsere künstlerische Kultur so befruchtet, daß sein Wirken und Schaffen darin nicht untergehen kann. Mag auch die Not der Zeit und die Leidenschaften, Haß und Liebe des Tages ihr Hosianna und ihr Cruzifige rufen, was für die Unsterblichkeit geboren und geschaffen, bleibt und schwebt über den Wassern wie über den Meinungen des Tages und der Menschen, so wie jene ewigen Sternbilder dort oben, die dem Schiffer durch das Chaos der Flut den sicheren Weg weisen. Ein sonniges Leuchten, ein sieghafter Glanz geht wie von seiner Kunst, so auch vom Leben dieses Meisters aus, das so reich an beglückendem Schaffen, an Ruhe, Ganzheit, innerer Vollendung und Harmonie gewesen ist, so daß wir Hildebrand mit vollem Recht wie jene Unsterblichen von Weimar einen Klassiker nennen dürfen.

Alexander Heilmeyer.



ADOLF VON HILDEBRAND — ARCHITEKTONISCHER ENTWURF

ADOLF VON HILDEBRAND ÜBER RODIN

In Gesprächen mit Adolf von Hildebrand konnte ich oftmals eine, auch von anderen häufig an ihm wahrgenommene Eigenschaft bewundern, seine seltene Urteilskraft und enorme Sachlichkeit. Er sprach über sich und andere ohne jede Voreingenommenheit, obwohl natürlicherweise seine Sympathien für solche Erscheinungen stärker hervortraten, mit denen auch sein künstlerisches Glaubensbekenntnis übereinstimmte. Er wußte genau, welche Stellung er in der Plastik einnahm, aber ebenso gut war ihm bekannt, daß hinter dem Berge auch Leute wohnen. Er betrachtete jede Einzelerscheinung im Hinblick auf das Ganze, und wenn er darüber sprach, hatte er immer auch etwas Prinzipielles im Auge. Daher waren Gespräche mit Hildebrand so außerordentlich anregend und lehrreich. Als einmal über ihn und Rodin die Rede ging und ein ihm nahestehender Kunstfreund seiner Ablehnung von Rodins Kunst in nicht zutreffender Weise Erwähnung tat, sprach sich Hildebrand darüber wie folgt aus:

Einer solchen künstlerischen Potenz wie Rodin gegenüber hat eine Kritik nur dann einen sachlichen Wert, wenn sie auch ein volles Verständnis für diese außerordentliche Kraft mitbringt. Und weil ich Rodin bewundere, darf ich auch offen mein „wenn“ und „aber“ aussprechen.

Hätte ich nur einen Torso oder ein Bein aus Rodins Hand gesehen, würde ich es bedauert haben, daß nur solche verblüffende Fragmente von ihm existieren, denn wie vollendet müßten die ganzen Figuren erscheinen. Seit den Griechen und seit Michelangelo hatte ich eine solche Intensität des Lebensausdruckes nicht wieder gesehen.

Natürlich suchte ich darnach, eine Statue oder ein Denkmal vor Augen zu bekommen. Wie wurde ich enttäuscht, als ich da statt eines organischen Ganzen eine mehr oder minder fertige Aktstudie und statt eines Denkmals ein Rudiment (Viktor Hugo) vor mir sah. Wie erschrak ich, als ich die gänzliche Ahnungslosigkeit gewahrte, das Nichtfühlen dessen, was erst ein Ganzes ausmacht und zusammenhält, den Mangel tektonischer Empfindung und den allgemeinen Tiefstand künstlerischer Kultur.

Ich konnte mir nicht vorstellen, wie das bei so viel Können im Einzelnen möglich wäre. Ich frug mich immer wieder, wie vertragen sich in einem Hirn solche Gegensätze nebeneinander? Hier lag ein Problem vor, das über Rodin hinaus auf eine allgemeine prinzipielle Frage hinwies.

Niemals hätte ich an die Möglichkeit einer so einseitig starken Ausbildung künstlerischer Kräfte geglaubt, stünden nicht Rodins Werke als Tatsachen vor mir. Es kann nicht anders sein! Es gibt eben zwei Rodins, die ganz verschieden zu bewerten sind.

Der eine in ihm ist der geniale Improvisator und Gelegenheitsdichter. Der andere schöpferische Teil ist als Erfinder ohne eigentliche künstlerische Phantasie. Damit sind gleich zwei Seiten der künstlerischen Begabung überhaupt gekennzeichnet. Einmal die Fähigkeit, jeden Augenblick bereit sein, einen starken Eindruck aus der Natur aufzunehmen, ein Erlebnis zu haben und dieses momentane Erlebnis auch wirklich festzuhalten. Das anderemal das schöpferische Vermögen zu gebrauchen und die Natur aus einer künstlerischen Vorstellung heraus zu gestalten, sie als eine organische Einheit empfinden und dazu allen Anforderungen an Architektur, Raum, Situation zu entsprechen. Kurzum dem Werke zugleich jene Vollendung und Harmonie zu geben, durch die es als eine in sich abgeschlossene künstlerische Schöpfung — als ein Ganzes wirkt. Rodin ließ sich auf solche, seinem Vorhaben gefährliche Konstellation und Einmischung der künstlerischen Phantasie gar nicht ein. Er vereinfachte das Problem, indem er nur von dem Einzelerlebnis, dem starken Eindruck eines Kopfes, einer Aktfigur ausging.

Er wollte nur diesen festhalten, alles andere schien ihm vom Übel.

Indem er von seinem Modell, das ihn gerade inspirierte, ausging und sich nur auf das Stück Natur, das vor ihm stand, beschränkte, konnte er seine ganze Kraft an diesen Einzelfall wenden.

Rodin stand hier auf einem ganz sicheren Boden. In diesem Falle lohnt auch die Darstellung des einen unmittelbaren Natureindruckes, die ganze Fülle und der Reichtum des Augenblickes mit der ganzen Wärme des Gelegenheitsgedichts. Niemand wird das Wertvolle eines solchen Naturerlebnisses für die Kunst unterschätzen.

Man frägt dabei nicht, genügt diese Figur als Gesamterscheinung den Anforderungen eines in sich ruhenden plastischen Werkes, was tut sie, was stellt sie dar?

Es ist ein Stück Leben — das sich offen-

bart, eine Darstellungsart, die einen hinreißt — was will man mehr?
Das ist der Rodin den auch ich bewundere. Gäbe es keinen anderen, als diesen Fragmentisten — wie viel größer stünde er da.
Man hätte stets bedauert, daß von seinen Werken nur Stücke übrig geblieben sind, hätte geglaubt, ein unglückseliges Temperament hätte daran Schuld. Ähnlich, wie ja auch Kleist seinen Robert Guiscard zerstörte. Daß dem aber nicht so war, zeigt, daß Rodin ganze und viele Kunstwerke in diesem Zustande hinterließ, die darauf hinweisen, daß er das Ganze, die Vollkommenheit eines Kunstwerkes gar nicht kannte. Rodin empfand da, wo er Gruppen und Denkmäler schuf, immer auch nur Einzelheiten, Köpfe, Beine, Draperiestücke, ein für das Auge schlechthin Zusammenhangloses, das man erst aus einem wirren Knäuel heraus zusammenaddieren muß. Irgend ein geistiger Inhalt wird dazu erfunden, um für diese fehlende organische Einheit ein bequemes Äquivalent zur Hand zu haben und sogenannte literarische Interessen da einfließen zu lassen, wo die eigentliche künstlerische Atmosphäre fehlt.
L'art pour l'art gesehen war das vielleicht gar nicht so schlimm. Rodin hätte nur seine Schwäche kennen und gar nichts derartiges machen sollen. Er wäre dann höchstens als einseitig erkannt, aber immerhin als ein einzigartiges Kunst-Phänomen bewundert worden. (Mitgeteilt v. A. Heilmeyer)



DAS REITERSTANDBILD BISMARCKS IN BREMEN

Nun ist der Großmeister deutscher Plastik, 74jährig, auch zur ewigen Ruhe eingegangen. Gern sagt man bei Nachrufen in solchen Fällen: Sein Leben war ein Ringen um die Kunst. Allein das war es nicht, vielmehr ein gelassenes Aug-in-Aug-Schauen mit ihr, wobei der Genius der Klassik ihm segnend zu Häupten schwebte, ein Schaffen in aller Gelassenheit, das bestes Zeugnis ist für höchste innere Reife. Hildebrand nahm die Klassizität auch menschlich ungeheuer ernst. Kunst war ihm nicht Qual, wie so vielen von unseren Allermodernsten, sondern Beglückung, die letzte Befreiung brachte. Kein ekstatisches Sichhineinknieen aus tiefster Zerwühltheit ins Schaffensübermaß, sondern eine zielbewußte Auseinandersetzung mit den Problemen der Form. Er stand gleichsam immer auf Armeslänge von der werdenden Bildgestalt ab. Die Kurven der Körperform haben ihre Axe bei ihm im Schultergelenk. Der gestreckte Arm mit dem Zeichenstift oder Modellierholz wurde zum Hebel der Formvorstellung. So hatte es Hans von Marées einst als elementaren Grundsatz seinen Schülern gelehrt. Es war die Grundbedingung der „großen Form“, klassisches Gesetz. Zwischen Marées und dem jüngeren Hildebrand muß ein ähnliches Verhältnis gewesen sein wie zwischen Polygnot, dem berühmten jonischen Maler, und Phidias.
Der unvergeßliche Franz Schütte[1]) meinte in seiner Festrede bei Einweihung des Bremer Bismarckdenkmals, der Künstler habe lange Zeit gebraucht bis zur endgültigen Fertigstellung des Werkes, doch wolle man ihm das nicht für ungut nehmen. In einer Stadt, wo gewissenhafte Kaufherren und Finanzleute streng auf Einhaltung von Lieferungsfristen und Terminen für fällige Wechsel sehen, mochte die Geruhsamkeit, mit der der Münchner Meister die Vollendung des Reiterdenkmals hinauszögerte, einiges Befremden erregen. Aber die Verwirklichung sublimer Formideen läßt sich nicht über

---

[1]) Schütte war der Stifter des Denkmals für Bremen.

das Knie brechen. Jedenfalls tat unser Meister recht daran, sich durch nichts in seiner schöpferischen Seelenruhe beeinträchtigen zu lassen: tranquillitas animi nannten es die Römer, Sophrosyne die Griechen. Als dann an jenem Festtage die Hülle von dem Denkmal herabglitt, und der Wohllaut der Kurven an den Gestalten von Roß und Reiter allen Augen zu beglückendem Erlebnis wurde, wird wohl niemand mehr dem Meister böse gewesen sein wegen der Geduldprobe, und auch Herr Schütte hatte es ja so arg nicht gemeint.

Seit Andreas Schlüter in seinem Großen Kurfürsten auf der Berliner Schloßbrücke für das Problem des Reiterstandbildes formal wie geistig eine letzte Lösung innerhalb der barocken Möglichkeiten gefunden hatte — und das Reiterstandbild ist recht eigentlich plastisches Problem des Barock —, war es für lange Zeit mit Höchstleistungen innerhalb dieser Kunstaufgabe vorbei. In St. Petersburg wagte der Franzose Falconet im Auftrage der Kaiserin Katharina noch einen kühnen Wurf mit seinem Standbild für Peter d. Gr. auf dem riesigen Platz vor der Isaakskathedrale am Newaufer. Thorwaldsens Kurfürst Maximilian auf dem Wittelsbacherplatz in München zeigt hohen Adel der Gesinnung, alles in allem das erfreulichste Werk des dänischen Bildhauers, in dem Klassizismus und Nazarenertum sich wunderlich mischten. Der Schadowschüler Rauch brachte ebenfalls noch ein gutes Maß von Qualität auf,[1]) doch neigte seine altmärkische Sachlichkeit und Realistik schon allzusehr zu allegorisierender Manier eines großsprecherischen Neupreußentums. Was dann kam, waren fatale Erzeugnisse einer Denkmalsindustrie, die wohl hier und da Hippologen lebhaft interessieren konnten, jeden reinen Kunstgenuß aber hintanhielten. Es war symptomatisch, als bei der Konkurrenz um das Berliner Nationaldenkmal für Wilhelm I. Reinhold Begas mit schwülstigem Pseudobarock über den Entwurf Adolf Hildebrands den Sieg davontrug. Unser Künstler hatte eine rein architektonische Lösung der Aufgabe vorgeschlagen, einen Pantheon ähnlichen Großraum von edler Simplizität, der inmitten des Tiergartens errichtet werden sollte, wo ihn keine neuberlinische Bauaufmachung beengte, er seinerseits aber auch nicht in die Gefahr kam, andere Architekturschöpfungen wie den famosen Schloßbau in der noblen Haltung, die ihm durch Andreas Schlüter und Friedrich Eosander von Goethe aufgeprägt war, irgendwie zu beeinträchtigen. Die Plazierung des Begasschen Werkes läßt allzu deutlich empfinden, wie es diesem sogenannten Michelangelo der Aera Wilhelm II. an künstlerischem Taktgefühl gebrach.

Der einstige Berliner Sezessionist Louis Tuaillon kann schließlich mit der antikischen Maskerade des schmiegsamen Imperatorenpanzers, so revolutionär diese Idee damals sein mochte, nicht über sehr empfindliche künstlerische Mängel seines Bremer Kaiser Friedrich-Denkmals hinwegtäuschen. Seine gestaltende Kraft reichte bei weitem nicht aus, bis zum eigentlichen Kern des Problems durchzustoßen. Wohin Tuaillon später im höfischen Dienst geriet, zeigen die reitenden Hohenzollern an der Stadtseite der Kölner Rheinbrücke.

Hildebrand griff beim Bismarck auf klassische Leistung zurück, Donatellos Gattamelata am Santo von Padua, doch gab der deutsche Bildhauer trotz dieses Vorbildes nichts von seiner Eigenart auf. Er stellte sich unvoreingenommen der Aufgabe gegenüber, und die Eigengesetzlichkeit dieser mußte ihn unbedingt zu einer ähnlichen Lösung führen wie den berühmten Quattrocentisten. Aus eigener Schöpferkraft nahm Hildebrand die Sache von neuem in Angriff, nur erfüllt von der monumentalen Idee, wie sie in den Wesensmöglichkeiten einer tektonischen Plastik gegeben ist.

Das Reiterstandbild ist ein Gruppenproblem. Es handelt sich darum, die beiden plastischen Massen Mann und Roß zu integrierender Einheit optisch zu binden. Der barocke Wille strebt dabei nach pyramidaler Aufgipfelung der Massen in einheitlichem Zuge für die Schrägansicht, wobei das ganze Gefüge wie alle Einzelheiten (Gewandfalten) oft in rauschende Bewegung geraten. Ein Äußerstes in diesem Betracht geben die Standbilder der beiden Farnese von Francesco Mocchi auf der Piazza dei Cavalli zu Piacenza (um 1620—30).

Die klassische Art bevorzugt die Seitenansicht. Die Wirkungsakzente liegen in beruhigter Melodik der Außenkonturen. Donatello hat nun für die reine Seitenansicht die Gestalt des Feldherrn allzu sehr von der Schmalseite aufgefaßt. Verrocchio gab sich einige Jahrzehnte später große Mühe, die Figur seines Colleoni in Venedig dem Relief des Gaules anzupassen. Übertriebene Erregtheit der Silhouette, kleinliche Ausführung des dekorativen Beiwerks

[1]) Beim Reiterstandbild für Friedrich d. Gr. in Berlin.

jedoch lassen einen reinen Genuß nicht aufkommen. Die Konturen sind zu zerrissen und zerfetzt, zu unruhig, wie angefressen und zernagt von atmosphärischen Einflüssen. Bei manchen freilich findet die expressive Geste des Condottieri von Venedig mehr Anklang, als die wunderbare Ausgeglichenheit des Strategen von Padua. Beim Colleoni kriegt man außerdem auf dem engen Platz vor S. Francesco e Paolo das Monument niemals recht in seiner Ganzheit mit dem Auge zu fassen. Wie prachtvoll weit ist dagegen der Schauplatz vor dem Paduaner Santo, wo die Fassade der Kirche den festen Rückhalt gibt, zu der, zwar seitlich verschoben, aber doch absolut parallel der Gattamelata aufgestellt ist.

Hildebrand rechnete bei dem Bremer Bismarck anfänglich nur mit der einen Seitenansicht vom Domshof her, wobei dann die Wand des Domturmes lapidaren Hintergrund geboten hätte. (Vgl. dazu die feinsinnige Würdigung des Bismarckdenkmals von Gustav Pauli, Kunst u. Künstler 1911/12.) Es war aber doch ein Glück, daß diese allzu strenge Reliefforderung nicht durchgeführt wurde. Die dunkle Bronze mußte sich mehr gegen die freie helle Luft abheben, so erst kam die prachtvolle Rundung der körperbegrenzenden Kurven an Hals und Schenkelpartien des Pferdes wie an Vorder- und Rückseite des Küraß voll zur Geltung. Diese steigenden Rundungen werden dann aufgenommen von der Krümmung des Helmes und verklingen in der Spitze. Meister Hildebrand ist es tatsächlich gelungen, für die so indifferente Gestalt der preußischen Pickelhaube eine künstlerisch mögliche Form zu finden.

Die Bindung der kurvigen Grenzlinien erfolgt überall nach dem klassischen Formgesetz der Wiederholung ähnlicher Figuren. Der Mann sitzt auf dem Pferderücken wie die Tambourkuppel auf dem Baukörper einer Kirche der italienischen Hochrenaissance. Der Küraß entspricht den aufsteigenden Linien von Tambour und Kuppelschale, Kopf und Helm sind wie die kleine bekrönende Laterne, die nach dem Gesetz der stetigen Proportion noch einmal die Maßverhältnisse des Ganzen im Kleinen wiederholt. Von der Börsentreppe aus ist die Schrägansicht gegeben. Die Massen rücken von diesem point de voir mehr zusammen. An barocke Möglichkeiten scheinen einige Konzessionen gemacht, doch hat Hildebrand deswegen nicht das geringste von seinen Grundanschauungen modifizieren oder gar aufgeben brauchen. Die Verkürzung des Pferdeleibes von diesem Standpunkt aus kommt der Figur des Reiters zugute. Imponierend hebt sich das Haupt des Altreichskanzlers empor. Man beachte auch, wie die Richtungen der Bewegung in der Kopfwendung des Gaules und in der Haltung des Kopfes beim Reiter in feiner Nuancierung kontrapostisch ausgewogen sind. Durch die Wendung des Pferdekopfes nach links kommt die wundervolle Nackenlinie des Tieres, gerade von der Börsentreppe aus gesehen, besonders eindringlich zur Geltung. Das Gesicht des Kanzlers ist ein Prachtstück der Porträtplastik, worin Hildebrand ja auch sonst Mustergültiges geliefert hat. Führende Männer aus Wissenschaft, Kunst und Industrie sind durch ihn bildnerisch verewigt: Pettenkofer, Adolf von Baeyer, Theodor Heyse, Arnold Böcklin, Werner v. Siemens u. a. m. Man spürt, wie der Künstler kongenial die repräsentative Geistigkeit dieser Männer bis in ihre tiefsten Gründe intuitiv erfaßt hat. Am Reiterdenkmal des Prinzregenten Luitpold vor dem Nationalmuseum in München ist das Porträt des Kopfes ebenfalls von unerhörter Sicherheit des plastischen Wurfes, und der Charakter des jovial-toleranten alten Bayernfürsten ist trefflich erfaßt. Vielleicht ist das Porträthafte das Beste an diesem Standbild. In seiner formalen Gesamtheit muß es nämlich doch, obwohl später fertiggestellt, hinter dem Bremer Bismarck zurücktreten. Beim Bismarckreiter freilich ist dafür das Menschliche etwas zu kurz gekommen, die Aufgabe ist allzu ausschließlich als Problem der reinen Form gefaßt und durchgeführt worden. Hier sollte das Prinzregentendenkmal nachholen, da aber mußte im großen und ganzen das Interesse am Formalen leise gedämpft werden.

Alle klassischen Gesetzlichkeiten, die wir namhaft machten, sind nun nicht sklavisch befolgt, vielleicht gar nicht einmal immer dem Bildner bewußt gewesen. Sie waren natürliches Resultat einer jahrzehntelangen Versenkung in die Meisterschaft großer Jahrhunderte. Heimlich wirkten sie fort und verdichteten sich, so daß sie schließlich wie von selbst zu Richtungspunkten für das Schaffen wurden. Es war allemal ein so und nicht anders Können. Die stetige Konsequenz der künstlerischen Entwicklung Adolf v. Hildebrands legt davon genugsam Zeugnis ab. Nicht um Haares-

breite wich der spätgeborene Klassizist von angestammten Idealen ab, und aufrechtes Verfechten temperierter Kunstideale wirkt unendlich wohltuend gerade in der heutigen Zeit, wo entwurzelte Kunstmacher mit fragwürdigen Gestaltungen letzter Begasmanier anfingen und bei Negerplastik und falscher Primitivität endeten.

In dem Büchlein vom „Problem der Form" hat Hildebrand dann schriftlich die Theorie seiner Kunst dargelegt. Wölfflin sagt von dem Buch: „Es hat gewirkt wie befruchtender Regen auf dürres Erdreich." Es war dem bildenden Künstler Lebensbedürfnis, sich denkend mit dem Wesen des plastischen Gestaltungsprozesses auseinander zu setzen. Mit sicherem Instinkt vermied er alle Fatalitäten, die sonst leider allzu oft mit derartigen Expektorationen bildender Künstler unvermeidlich verknüpft erscheinen. Immer stand im Anfang das rezeptive und produktive Kunsterlebnis, hinterher erst kam die Theorie. Gewiß lassen sich die gedanklichen Wurzeln des Büchleins zu Konrad Fiedler (vgl. Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. Schriften über Kunst 2 Bde., München, R. Piper. Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers) und Hans von Marées (Aus der Werkstatt eines Künstlers, herausgegeben von Karl von Pidoll) zurückverfolgen. Doch die wichtigste Arbeit leistete Hildebrand selbst. Des öfteren hat er betont, wie sehr er schon vom Elternhause her auf philosophisch-ästhetische Probleme eingestellt war. Diskussionen über erkenntnistheoretische Fragen gehörten zu den Abendunterhaltungen bei seinem Vater, der in Marburg bedeutender Nationalökonom war. Philosophische Terminologie und ihren gedanklichen Inhalt beherrschte mithin der Meister schon von früh auf. Kantische Geistesklarheit war überall maßgebendes Vorbild. Kants Grundproblem war das Verhältnis des Urteils, als einer formalen Zuspitzung des Denkprozesses, zu den Erscheinungen. Hildebrand behandelt in seinem Buch, wie er selbst sagt, das Verhältnis der Form zur Erscheinung und gibt von diesem Grundgedanken aus eine Kritik der künstlerischen Vernunft, orientiert an den plastischen Höchstleistungen hellenischer Antike.

Dr. Otto Höver.

PLASTISCHE ENTWÜRFE UND SKIZZEN VON ADOLF VON HILDEBRAND

Gütiges Entgegenkommen der Hildebrandschen Familie ermöglicht es der Plastik, Skizzen und Entwürfe aus Hildebrands Werkstätte veröffentlichen zu können. Da diese nur wenigen vertrauten Freunden offen stand, wußten auch nur wenige etwas von dieser Seite seiner künstlerischen Tätigkeit. Und doch zeigt gerade diese seine reiche Phantasie und Erfindungsgabe im schönsten Lichte. Seine reiche schöpferische Seele war wie ein Quell gedrängt voll Bilder und Ideen, der ununterbrochen sprudelte. Wie Isolde Kurz erzählt, konnte Hildebrand, wenn jemand während der Unterhaltung so geschickt war, einen Bleistift in seine Nähe zu bringen, in ununterbrochener Folge das nächste beste Stück Papier, Tischtuch oder eine marmorne Tischplatte mit den abenteuerlichsten Geburten seiner Phantasie erfüllen. Die Lust zu fabulieren, einmal in ihm erwacht, war dann unersättlich.

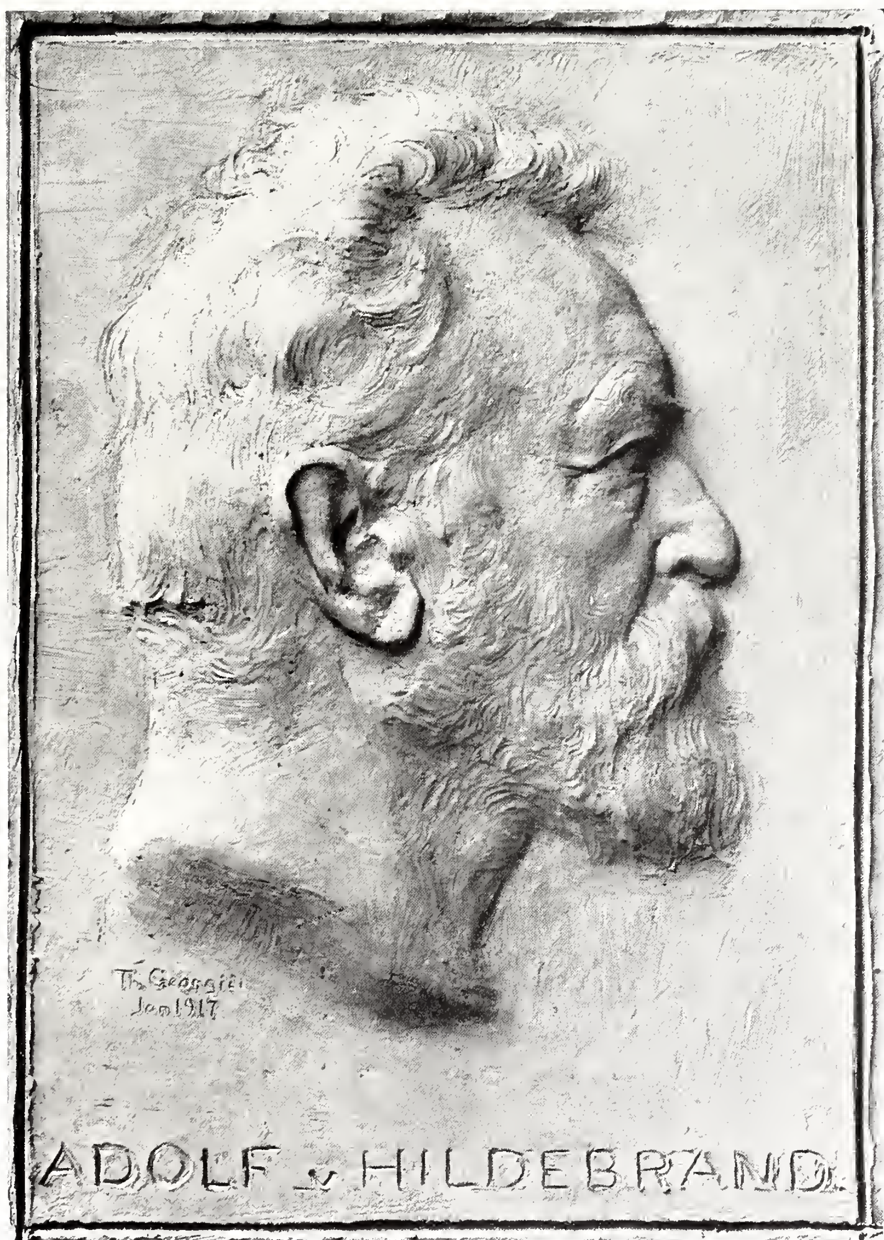
Welch frischer, fröhlicher Erfinder Hildebrand war und wie sein Geist in einem fort mit Formen und Gestalten spielte, lassen gerade seine plastischen und architektonisch-plastischen Skizzen und Entwürfe erkennen. Sie zeigen neben intensivstem Ausdruck lebenatmenden Körpergefühls feinstes plastisches Empfinden. Bei seinen architektonischen Entwürfen überrascht das schärfste Kalkül, die klarste Einsicht in die Bedürfnisse und Bedingtheiten der zu lösenden Aufgaben und wiederum eine Originalität der Formensprache, wie sie der akademisch gewordenen Architektur gewöhnlich fremd ist. Den Bildhauer interessieren vor allem die plastischen Skizzen. Er erkennt hierin unmittelbare Züge seiner Handschrift, ursprünglich aus der Hand hervorgegangener Gebilde. Sie entstanden zum Teil als spontaner Ausdruck eines plötzlichen Einfalls oder eines aus der Natur gewonnenen Eindruckes oder einer in ihm reif gewordenen plastischen Gestalt.

Zur ersteren Art gehört der köstliche Schmied. Den Anlaß hierzu bot eine Anregung, die Hildebrand ankam, als er das eben fertig gewordene Denkmal des Schmied von Kochel zu begutachten hatte. Er hatte sich wohl die Darstellung dieser Figur etwas anders vorgestellt und gab seiner Vorstellung in den beiden hier abgebildeten Skizzen lebendigen Ausdruck. Auf diese Weise wäre eine wirklich volkstümliche Figur entstanden. Wie ein sinniges Volkslied der Skulptur mutet auch die Gestalt der Schnitterin an, die Hildebrand für ein Grabmal auszuführen gedachte. Die Skizze der Cellospielerin verdankt ihre Entstehung wohl einem aus dem Leben vermittelten Eindruck. Unmittelbar, wie der Natur abgelauscht, wirkt das anmutige sitzende Mädchen, das das eine Bein über das Knie des anderen legt. Es bewahrt noch die ganze Frische und Wärme eines Gelegenheitsgedichts. Die schwere Aufgabe, eine plastisch einwandfreie Gruppe zustande zu bringen, kennt jeder Bildhauer. Gewöhnlich wissen die meisten nicht, woaus und wohin mit vier Füßen, Armen und Händen. Das fein abgewogene Kurven- und Linienspiel einer solchen Gruppe gelingt nur selten, daher die Skulptur an solch glücklichen Lösungen arm ist. Wie Hildebrand im besonderen dazu befähigt war, auch auf diesem Gebiete der Plastik ganz Feines und Reifes zu geben, zeigen die beiden Gruppen sitzender jugendlicher Gestalten, von denen besonders die mit dem nackten Jüngling und dem Mädchen an Zartheit und Anmut der Empfindung dieses paradiesischen Menschenpaares eine ganz außerordentlich bedeutende Kunst offenbart.

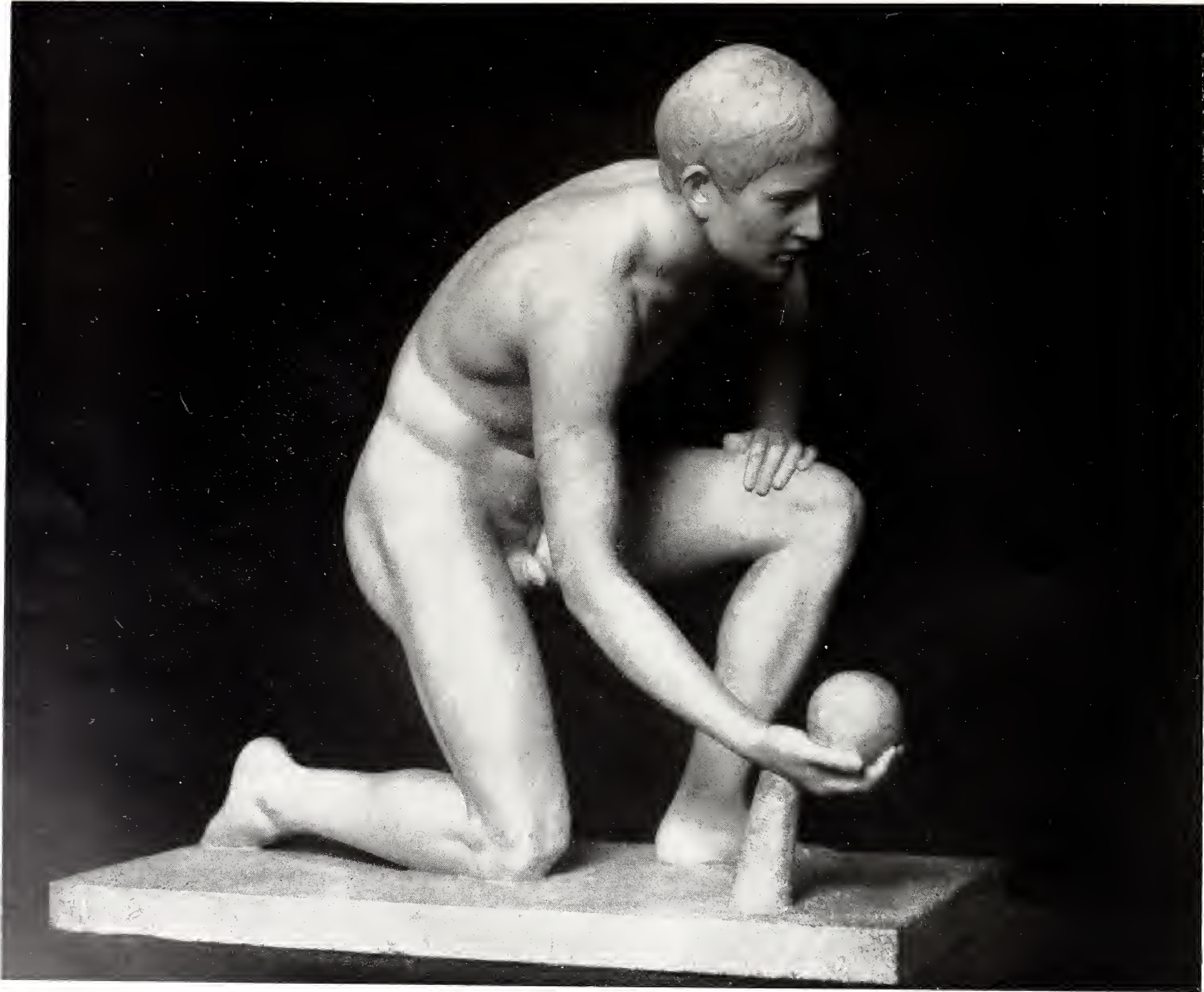
Im Relief stellt Hildebrand wie Marées gerne den Menschen in unmittelbarem Verkehr mit der Natur dar, entweder in tätiger Arbeit, wie in dem Relief der Schnitter und Feldarbeiter mit dem Reiter, oder in idyllischem Zustande, wie den Hirten mit seinem Hündlein am Quell und der in dämmeriger Grotte sitzenden Nymphe oder in der feinen durchgeistigten stimmunggesättigten Atmosphäre der Lautenspielerin mit dem geflügelten Genius.

Mit diesem Einblick in Hildebrands schöpferische Arbeit sehen wir unmittelbar in die Werkstätte seines reichen schaffenden Geistes, der in ununterbrochener Fülle Bilder und Gestalten schaute und eine Welt aus sich heraus erstehen ließ. A. H.





THEOD. GEORGII BILDNISRELIEF ADOLF VON HILDEBRAND



ADOLF VON HILDEBRAND

KUGELSPIELER, MARMORFIGUR



ADOLF VON HILDEBRAND

BRONZEBÜSTE



ADOLF VON HILDEBRAND DIONYSOS RELIEF (AUS DEM STEIN GEHAUEN)



ADOLF VON HILDEBRAND ENTWURF ZU EINEM RELIEF





ADOLF VON HILDEBRAND ENTWURFSSKIZZEN ZU RELIEFS



ADOLF VON HILDEBRAND — PLASTISCHE ENTWURFSSKIZZEN



ADOLF VON HILDEBRAND — ENTWURFSSKIZZE ZU EINEM SCHMIED VON KOCHEL





ADOLF VON HILDEBRAND   ENTWURFSSKIZZEN



ADOLF VON HILDEBRAND — SKIZZEN ZU PLASTISCHEN GRUPPEN



ADOLF VON HILDEBRAND REITERSTANDBILD BISMARCKS, BREMEN



ADOLF VON HILDEBRAND PRINZREGENTENDENKMAL, MÜNCHEN



ADOLF VON HILDEBRAND — WITTELSBACHERBRUNNEN IN MÜNCHEN



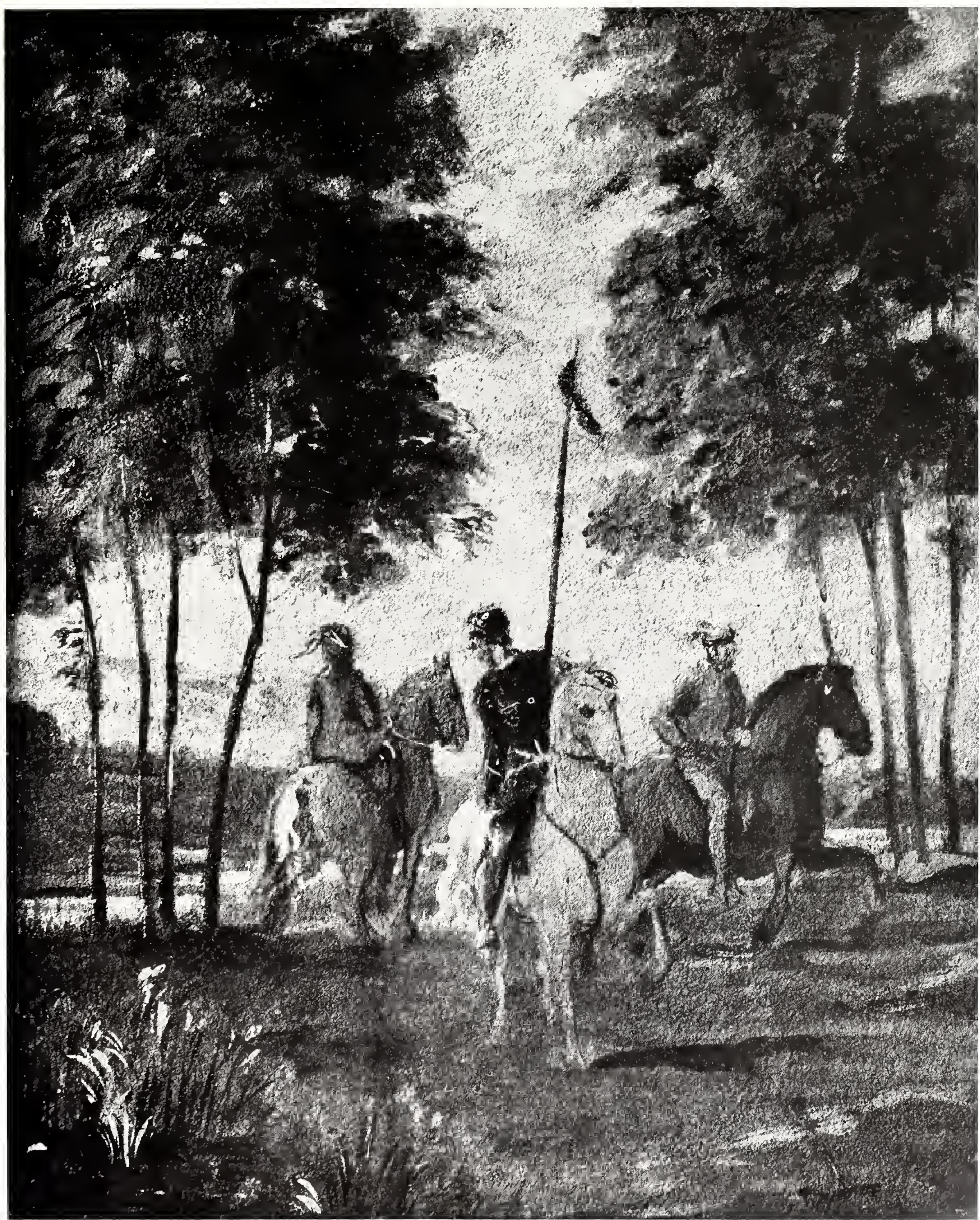
ADOLF VON HILDEBRAND

FAMILIENGRAB MARTIUS IN KIEL





ADOLF VON HILDEBRAND RELIEFS AM FAMILIENGRAB MARTIUS IN KIEL (MUSCHELKALK)



ADOLF VON HILDEBRAND GEMÄLDE